

»Ich werde Mode!«

Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität

Von 1901 bis 1912, im Ganzen zehn Jahre, wirkte Heinrich Wölfflin an der Berliner Universität. Diese Zeitspanne ist doppelt charakterisiert: durch den Generationswechsel von Herman Grimm über Heinrich Wölfflin bis zu Adolph Goldschmidt – ein Bogen, eine Abfolge nicht nur von unterschiedlichen wissenschaftlichen Ansätzen, sondern auch von verschiedenen Gelehrtentypen, die, wie jüngst gezeigt wurde, zugleich auch kontrastreich in ihren Lehrkonzepten waren.¹ Alle drei aber verbindet, dass sie wesentlich beitrugen, den Berliner Lehrstuhl zu einem der prominentesten in Deutschland zu gestalten – das trifft ganz außerordentlich auf Wölfflin zu. So wird sein Abgang nach München in der Tagespresse kundig debattiert, dabei werden dem Ministerium größte Vorwürfe gemacht und schließlich die Person Wölfflin kurzerhand mit der deutschen Kunstgeschichte selbst identifiziert. So heißt es lapidar: »daß nämlich, wo Wölfflin lebt, der Vorort der deutschen Kunstforschung ist.«² An dieser Universität wird Wölfflin vom jungen begabten, aber von Grimm anfänglich misstrauisch beäugten,³ zu jenem schillernden Gelehrten, der über Fachgrenzen hinaus wahrgenommen und rezipiert wurde. Er war sich bewusst, dass der Berliner Lehrstuhl nicht nur lokale Bedeutung hatte. Als er den Ruf bedenkt, notiert er: »Meine Natur ist derart, daß ich durch eine große öffentliche Stellung völlig die Ruhe verlöre. Dort ist man der Mann, der auf alles antworten muß, und wenn man reist, so ist man doch überall der Professor von Berlin. (...) Frage, ob ich der Aufgabe innerlich gewachsen bin.«⁴

1 Sears 2007.

2 Berliner Tageblatt, 9.10.1911.

3 »Wer sie aber nicht billigte, das war ein anderer grand old man der damaligen Kunstgeschichte, Herman Grimm in Berlin. Seit Jahren schon hatte er mit seinem Rücktritt gespielt und keinen Zweifel darüber gelassen, daß er den jungen Wölfflin in Basel als seinen geeignetsten Nachfolger betrachte. Jetzt aber, nach dem Erscheinen der ›Klassischen Kunst‹, rückte er von ihm ab. Das Buch hatte ihm zu wenig kulturhistorische Substanz. Er fand, für die Charakteristik der Kunst der Renaissance in Italien seien die gleichzeitigen Formen der Dichtung, der Philosophie, der Religion unerlässlich und wichtiger als alle Analyse der Form. Und als er im Sommer 1900 seinen Rücktritt gab, da setzte er es durch, daß in der Liste der Fakultät nicht Wölfflin, sondern Robert Vischer in Göttingen an die erste, sodann Henry Thode in Heidelberg an die zweite und Wölfflin erst an die dritte Stelle kam. Das Ministerium aber war anderer Meinung. Es berief Wölfflin – die neue Richtung hatte gesiegt.« Gantner 1960, S. 96.

4 Wölfflin 1984, S. 147.

Die durchaus problematische Berühmtheit, die Wölfflin als Kunsthistoriker erfahren sollte, ist ganz entschieden an seine Berliner Zeit gebunden; hier entwickelte er seine folgenreichste Schrift, die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe«, hier wurde er, als erster Kunsthistoriker überhaupt, mit der Mitgliedschaft in der Akademie der Wissenschaften ausgezeichnet, hier aber prägte sich auch seine Popularität als Gelehrter aus, sodass er, mit der für ihn so typischen Ironie und in pointierter Schärfe, im Hinblick auf sein ständig wachsendes Auditorium, in dem sich nunmehr auch Frauen einfanden, davon sprechen konnte, »Mode« geworden zu sein.⁵ Und gerade dies bezeichnet das zweite Charakteristikum jener Zeitspanne: Wölfflins Ausprägung als Kunsthistoriker, sein Ringen mit den Möglichkeiten und den Grenzen kunsthistorischer Lehre und sein Image mit allen paradoxen Effekten. Hierbei geht es also um eine Verschränkung biografischer und problemgeschichtlicher Aspekte, die zudem Grundfragen der Fachgeschichte universitärer Kunstgeschichte berühren. Wölfflin hat sich selbst immer wieder mit der größten Entschiedenheit der Begründung der Kunstgeschichte in der Lehre gestellt. So heißt es in einer jener apodiktischen Selbstermahnungen 1907: »Vollständige Umwandlung des kunsthistorischen Colls.«⁶

Wenn man die zahlreichen Briefe und Tagebücher Wölfflins durchgeht, frappiert besonders, in welcher Konstanz und Radikalität gleichermaßen er zeit seines Lebens neben allem Selbstbewusstsein, allem Sendungsbewusstsein auch,⁷ seine Rolle als Kunsthistoriker hinterfragt, ja einen steten Zweifel an der schieren Möglichkeit, Kunstgeschichte zu betreiben, nährte. 1908 verfasste er einen Briefentwurf an den Staatsminister Schmidt:

»Ich stehe vor der Erwägung, ob ich es überhaupt verantworten kann, das Amt eines Kunsthistorikers an der hiesigen Universität noch weiter zu versehn, da ich von Semester zu Semester mich mehr in der Überzeugung befestige, daß das ganze Studium auf einen neuen Boden gestellt werden müßte. Die bloß inventarisierende (und äußerlich charakterisierende) Kunstgeschichte befriedigt mich nicht. Sobald man aber den künstlerisch-sachlichen Problemen zu Leibe gehen will, so sieht man, daß man nochmal in die Schule gehn und von vorn anfangen muß.«⁸

Dies ist kein Nebeneffekt von Wölfflins Universitätskarriere, sondern zugleich auf ursächliche Weise mit seinem kunsthistorischen Denken verbunden. Von ihm selbst vielfach bekannt und von seinen Schülern und Schülerinnen wiederholt bestätigt ist die Tatsache, dass Wölfflin seine

5 »Unter den illegitimen Hörerinnen dieses Semesters befindet sich auch die Tochter von Liebermann, eine große Mondäne, für die der Papa sich verwendet hat. Ich werde Mode!« Ebd., S. 250.

6 »Vollständige Umwandlung des kunsthistorischen Colls / eine Stunde über ein Bild, nicht nur Beispiele bringen, wie man etwa Parallelstellen zu einem bekannten Satz zitiert.« Ebd., S. 223.

7 »Schicksale nicht vom Zufall zu erwarten, Leben in meine Hand gegeben. Formen! Ausbildung einer Individualität. Völlige Freiheit, keine Kontrolle, keine Uniform. Unschätzbarer Segen. Noch jung, noch alles zu machen. Weltall vor mir. Fester Punkt, wo bleiben; fester Punkt, wo ausgehn. Kunst vorläufig das Vehikel, das durch Länder und / Zeitalter führen soll. W. v. Humboldt. Die Dinge jetzt gleich so tief fassen wie möglich. Italien. Ich möchte noch viel erfahren und erleben – römische Dinge, Antike und Heidentum, neapolitanische Küsten, Pinienwald am Meer, Ravenna, Villegiatur in Siena (...). Das aussprechen können, schöne Sachen machen wie ein Künstler. Mein Publikum nicht das stumpfe Studentenauditorium, sondern die Besten der Zeit.« (Tagebuch 1893) Ebd., S. 99–100.

8 Ebd., S. 230.



Heinrich Wölfflin als Professor, Schülerzeichnung aus den 1920er Jahren.

später in Buchform verbreiteten Überlegungen im Hörsaal entwickelte, dass er, weithin legendär als charismatischer Redner, in freien Monologen seine Auffassung von Kunstgeschichte konstituierte.⁹

Wölfflins gefeierter Vortragsstil, ein Beschwören der Bildwerke, war eher akklamatorische Pointe in kurzen Sätzen als durchgeführte Diskussion und Analyse, sein Reden – gewissermaßen in Ausrufezeichen – zielte stets auf das Universelle, er selbst verstand dies als Schule des Sehens im engeren und Lebensbildung im grundsätzlichen Sinne. Ins Tagebuch notierte er 1902: »Opera mea. Arbeiten, die in der Gegenwart münden. Arbeiten, die eine Förderung der Organe bedeuten, mit denen alle Kunst gesehen wird.«¹⁰ Und 1911 formulierte er sein Credo: »Ich betrachte dieses Lehramt nicht nur als eine Gelegenheit, eine Summe kunstgeschichtlicher Kenntnisse mitzuteilen, sondern als eine Verpflichtung, durch die Kunst zu einer höhern Lebensführung hinzuleiten.«¹¹

Nur nebenbei sei erwähnt, dass Wölfflins Vortragsstil auch davon geprägt war, dass er stotterte, eine Disposition, die ihn zur verknüpften Aussage zwang, die Pausen, die seine Schüler als dramatisches Mittel beschreiben, nötig machte. Aber wie der große Redner Demosthenes, auch er ein Stotterer, sprach Wölfflin vor überfüllten Sälen frei und trieb so die eigene Inspiration hervor.¹²

Lotte Warburg, die 1909 und 1910 seine Vorlesungen besuchte und ihm lebenslang freundschaftlich verbunden blieb, schrieb in ihr Tagebuch:

»Ich verstehe jetzt, daß Wölfflins Unglück war, daß er stotterte, daß er seine ganze Kraft aufbieten mußte, um sich das Stottern abzugewöhnen. Gleichzeitig aber entstand dadurch auch sein Sprachstil, sein absolut origineller Stil der kurzen Sätze, der abgerissenen Worte, der Verbstellungen, die er ängstlich sofort bringt, falls es ihm nicht gelingen sollte, den ganzen langen Satz ohne Stottern zu sprechen, damit er im Verb gleich seinen Stützpunkt hatte. (...) Sein Stottern baute auch diese Wand gegen die Umwelt auf und zog ihn noch mehr in sich zurück, als seine schüchterne und in sich selbst eingesperrte Natur verlangte.«¹³

Lotte Warburg, die ihre Begegnung mit Wölfflin auch literarisch verarbeitete, erkannte in ihm den Prototypen des wilhelminischen Gelehrten, der in tragischer Überhöhung sein Leben in den Dienst der Wissenschaft stellt und sich dabei asketische Versagung auferlegt: »Die meisten

9 »Jetzt, da Wölfflin Deutschland verläßt, bleibt uns seine schriftstellerische Tätigkeit erhalten, aber der andere Teil seines Wirkens, die öffentliche Rede, geht uns verloren. Dieser Verlust ist gar nicht schwer genug zu beklagen, denn die rednerische Leistung ist von seinem Schrifttum nicht zu vertreten. Sie ist ein eigenes Gebilde, eine eigene Kunstform, möchte man sagen.« Landsberger 1924, S. 92.

10 Wölfflin 1984, S. 167.

11 Zit. n. Lurz 1981, S. 161.

12 »Der Mann beginnt erst zu reden, wenn der Saal verdunkelt ist. Er spricht langsam, sogar stockend, mit einer scharf artikulierten Stimme, die von innen her mit schweren Gewichten beladen ist: als ob er jeden Satz, bevor er ihn ausspricht, noch einmal erleben und überdenken müsse, wobei er oft Pausen macht, hin und wieder so lange, daß sich des Hörers eine Beklemmung bemächtigt. Er zieht die einfachen Satzgebilde den reicheren vor. Die Sätze sind prägnant, oft von einer unüberbietbaren Treffsicherheit.« Jedlicka 1960, S. 221.

13 Warburg 1997, S. 148, Anm. 3.

leben in der dritten Person und bringen dem Geist das große Opfer des Ichs. Dieses Ich läuft vergrämt und erbittert nebenher.«¹⁴ Es muss darüber hinaus gesagt werden, dass nicht nur Wölfflin selbst, sondern seine Nachlassverwalter gezielt am Bild des Gelehrten gearbeitet haben. Wölfflins durchweg ›hoher Ton‹ in den überlieferten Quellen ist so sehr Resultat seiner strengen Selbstkontrolle wie von Selektion und Konstruktion seiner Verehrer.¹⁵ Gantner, so wurde mir im Baseler Archiv spöttisch berichtet, muss sich gelegentlich als Inkarnation Wölfflins geriert haben. Viele von Wölfflins Schülern versuchten, Habitus und Duktus des ›Meisters‹ zu kopieren und verfielen dann in jenes ›Wölfflinisch‹, von dem Anekdoten belustigt berichten.

Ein Blick auf Wölfflins Berliner Lehrprofil erlaubt es, zu resümieren, dass die zentralen Grundlagen für die »Grundbegriffe« hier in seiner Lehrtätigkeit gelegt worden waren. Damit verknüpft sind auch die Grundlagen einer Popularisierung der Kunstgeschichte, die ihm späterhin durchaus unbehaglich wurde, wie auch wichtige missverständliche Momente seiner Rezeption, die bis heute nachwirken und ihn bereits zu Lebzeiten quälten. Wölfflin wurde in Berlin, die Flapsigkeit sei gestattet, zum kunsthistorischen Superstar! Noch Schlosser bezeichnete Wölfflin 1934 »als den größten lebenden Darsteller der ›neuern‹ Kunstgeschichte«. ¹⁶ Er selbst ironisierte die doppeldeutige Rolle, ein spätes Agieren als Dozent in München kommentierte er: »Auf vielseitiges Verlangen, allerletztes Auftreten des berühmten Schwindlers«. ¹⁷ Die Verschränkung von Bekanntheit und Verkanntheit war schon zu Lebzeiten dem Gelehrten eigentümlich, der seine Popularität genoss und die Skala gekonnt bespielte, zugleich aber Missverstandensein beklagte. Das findet sich auch in der meterlangen Literatur zu Wölfflin wieder, eine Rezeption, die lange Zeit von ehrfürchtiger Exegese bis hin zum vätermörderischen Impuls geprägt war.

Lotte Warburg charakterisiert Wölfflin in Berlin wie folgt:

»Berlin hat ihn zu dem gemacht, was er war: der erste Kunsthistoriker, der den Namen eines Wissenschaftlers sich errungen hatte, und ein großer Europäer. Und ein Europäer ist er immer geblieben, trotz allen Versuchen, in engeren Grenzen und schließlich im alten Heimatboden wieder Wurzel zu fassen. In Berlin stand er auf der Höhe seines Ruhms und seiner Popularität, einer Popularität, wie sie ihm nie wieder zuteil geworden ist, in Berlin, wo man ihn Meister nannte, wo ihn ein Kreis talentvoller, junger Leute umgab, die nach seinen Methoden arbeiteten, den Tonfall seiner Stimme nachahmten, seine Art der Diktion und seine Gesten, wo er anfänglich sein Dürerkolleg in einem bescheidenen Raum im oberen Stockwerk des Universitätsgebäudes las, um bald darauf ins Auditorium Maximum

14 Ebd. 1997, S. 25.

15 »In seiner persönlichen Lebensführung war Wölfflin unentschieden, wechsel- und widerspruchsvoll. (...) Sich selbst stand er, auch darin Erbe Jacob Burckhardts, ohne Illusion gegenüber; fast meint man diesen zu hören, wenn Wölfflin aus Sils vom ›grandiosen Optimismus‹ Nietzsches schreibt, und die sarkastische Schroffheit, mit der er anderen begegnen konnte und von der zahllose Anekdoten umgingen – gern machte er auf seine Abstammung als Scharfrichter aufmerksam – wurde nur übertroffen durch die Genauigkeit seines Blicks auf sich selbst.« Stettler 1970, S. 13–14.

16 Zit. n. ebd., S. 53.

17 Zit. n. ebd., S. 12.

überzusiedeln und schließlich in einer Baracke zu endigen, da es keinen Saal gab, um die Menge der Hörer zu fassen. Ein Student, der etwas auf sich hielt, mußte ihn wenigstens ein Semester gehört haben.«¹⁸

Über Wölfflin hier zu handeln ist nicht nur Gebot historischer Vollständigkeit hinsichtlich der Seminargeschichte und anlässlich des Universitätsjubiläums, es ist auch daher motiviert, dass Wölfflin selbst sich zur Zentennariumsfeier derselben Universität mit einem programmatischen Artikel an eine breite Öffentlichkeit wandte. In diesem Text von 1910 plädierte er für ein Verständnis der Zeichnung als Bildungsorgan. Wie wesentlich für den selbst zeichnenden Wölfflin die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Zeichnung und mit zeichnerischer Praxis war, soll hier nur mehr Erwähnung finden.¹⁹

Wölfflin hatte sich zum Ziel gesetzt, der Kunstgeschichte eine wissenschaftliche Basis zu geben, neben der biografischen Erzählung den Nachweis zu bringen, dass die Kunst eine Formengeschichte hat – daher hat er einführenden Veranstaltungen großes Augenmerk geschenkt. Wie auch die »Grundbegriffe«, so sollte diese Lehre Werkzeuge für die Analyse aller Kunstwerke bereitstellen, eine Sensibilisierung der Wahrnehmung fördern. Im Hintergrund dieses Anspruchs stehen seine Ateliergespräche mit Hildebrand und Marées, auch die Auseinandersetzung mit den Schriften Fiedlers. Wölfflin hat stets betont, wie stark ihn diese Begegnungen befruchtet haben. Der Analyse eignet in diesem Sinne ein schöpferischer Impuls.

In einer Vorlesungsmitschrift aus der Berliner Zeit kann man den kunstvollen Aufbau seiner Rede und die machtvolle Präsentation hieratischer Urteile nachvollziehen. Man begegnet aber auch dem scharfen und kritischen Denker, der sich gegen Generalisierungen wappnete. Es heißt da etwa: »Mit Ja und Nein ist in der Kunstgeschichte nichts zu machen, die Erkenntnis beginnt erst da, wo man anfängt zu dosiren, das Urteil als eine bloße Modalität ausdrückend zu bestimmen.«²⁰ Die hohe sprachliche Qualität von Wölfflins Reden, seine stilistische Strenge ist vielfach bezeugt.²¹

Wölfflins Anspruch auf Vollendung in Form und Inhalt korrespondiert ein klares Bewusstsein von den Grenzen der Aufnahmefähigkeit, eine Kultur der ökonomischen Bescheidung – die entschieden gegen den Zwang gerichtet ist, alles sehen und beurteilen zu können und zu müssen. In einem Vortrag geißelt er die »Lüge des Kunstreisens« und bezeichnet den »Ehrgeiz des »gebildeten« Touristen« als »eine psychologische Ungeheuerlichkeit«.²² Man kann diese

18 Warburg 1997, S. 48–49.

19 Vgl. Schulze 2007.

20 »System der künstlerischen Analyse und Kritik« Manuskript, S. 11. Die Mitschrift wird derzeit von der Autorin im Hinblick auf eine Publikation bearbeitet.

21 Lotte Warburg über Wölfflins Rede zu seinem 70. Geburtstag: »Der Schluß war (...) von einer künstlerischen Vollendung wie bei einer Novelle, das Ganze zusammenfassend, abschließend, zusammenziehend wie mit einer Schlinge. So wie jede Vorlesung bei ihm solchen Schluß hatte, solchen künstlerischen, formgebenden und abschließenden Schluß.« Warburg 1997, S. 163, Fn. 1.

22 Brief an Burckhardt von Italienreise 1895: »Die kleinen Nester machen alle ihre Galerien und die Reisenden sind dumm genug, das Zeugs anzusehn, obwohl es schon psychologisch überhaupt gar nicht möglich ist, so viel Kunst zu schlucken. Genug, im Winter halte ich einen Vortrag über »Kunstverständnis«. Da kann ich dann loswettern gegen diese Lüge des Kunstreisens. Im vorigen Jahrhundert war man gescheiter.« Wölfflin 1984, S. 112. »Man fühlt die Verpflichtung, alles gesehen zu haben, und das ist schade, denn auf diese Weise sieht man eben zu viel, das heißt gar

Haltung als elitär diffamieren, man mag darin aber auch eine Art Globalisierungskritik im Visuellen erkennen. Für Wölfflin ist die Grenze des ästhetisch Verstehbaren als qualitative Begrenzung gesetzt, kunsthistorische Bildung kann sich in einer sortierten Häufung von Datenmengen nicht erschöpfen. Aus diesem Bildungspathos resultiert zugleich seine dauerhafte Skepsis an der Kunstgeschichte als Universitätsfach.

Als Wölfflin nach Berlin kommt, ist er 37 Jahre alt, sein Vorgänger begegnet ihm skeptisch, Wölfflin schreibt seinen Eltern:

»Grimm möchte ich nicht gerne für einen ganzen Tag als Begleiter. Ich achte ihn im höchsten Grade, seine Intentionen sind durchaus nobel und großartig, aber diese Mischung von Selbstüberschätzung und Verfolgungswahnsinn! Als ich bei ihm war, nahm er mich nach dem Souper aufs Zimmer (...) er ging (...) auf und ab, sah immer vor sich hin und suchte nun mir das Bewußtsein eines bedeutenden Augenblicks abzunötigen, seine Worte waren lauter Orakelsprüche.«²³

Er wird weder Grimms Rat folgen zu heiraten, noch dem, sein Lehrangebot nach dessen Façon weiterzuführen; Wölfflin setzte andere Akzente: Überblicksveranstaltungen zur italienischen Kunstgeschichte, Vergleiche von Rubens und Rembrandt, Dürer, Leonardo, Architekturgeschichte, vielfach Einführungen in die Geschichte der Druckgrafik, Beschreibungsübungen vor Originalen und Erörterungen kunstgeschichtlicher Grundbegriffe. In diesem Zeitraum erscheint, als eine seiner gewichtigen Publikationen, das Dürerbuch, und er arbeitet an den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«, die erst 1915 erscheinen sollten.²⁴

Wissenschaftsgeschichtlich interessant ist Wölfflins jahrelanges Engagement in der »Commission für den akademischen Zeichenunterricht«, in der er sich energisch dafür einsetzte, die Tradition universitären Zeichenunterrichtes zu aktualisieren. Gemeinsam mit Vertretern der Naturwissenschaftlichen Fakultäten und der Medizin bemühte er sich, zunächst erfolglos, um die Einstellung eines Zeichenlehrers für eine visuelle Ausbildung auf zeichnerischer Grundlage. Das fügt sich in eine weit verzweigte Debatte um die Erkenntnispotentiale zeichnerischer Übung einerseits und die Diskussion innerhalb der Kunstgeschichte um die Bedeutung praktischer Kenntnisse andererseits ein.²⁵ Reflexe dieses hier nur zu erwähnenden Diskurses finden

nichts. Der Ehrgeiz des modernen »gebildeten« Touristen ist eine psychologische Ungeheuerlichkeit.« Wölfflin 1946, S. 159.

23 Wölfflin 1984, S. 73.

24 Wölfflins Publikationen seiner Berliner Zeit: 1901: Zur Erinnerung an Herman Grimm. In: Kunstchronik N. F. 12, Sp. 481. 1904: Über die Echtheit von Dürers Dresdner Altar. In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 25, S. 106. 1905: Dürers Dresdner Altar von Ludwig Justi. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 28, S. 87. Zur Kritik von Dürers Dresdner Altar. In: Dresdner Jahrbuch, S. 80. Die Kunst Albrecht Dürers. 1907: Über das Erhalten von Altertümern. In: Lübeckische Blätter, 49. Jg., S. 365 (Abdruck aus der Berner Rundschau). 1908: Geleitwort zu: Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß. Hg. von Ernst Heidrich. Über Galeriekataloge. In: Kunst und Künstler 6, S. 51. 1909: Über kunsthistorische Verbildung. In: Die neue Rundschau 20, S. 572. Rembrandt. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt am Main, S. 3. 1910: Über das Zeichnen. In: Berliner Tageblatt, 10.10.1910 (Der Zeitgeist, Nr. 41). 1911: Antrittsrede bei Aufnahme in die Berliner Akademie. In: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften.

25 Vgl. Schulze 2002.

sich in dem Akademievortrag Wölfflins, in dem er Musikwissenschaft und Kunstgeschichte methodisch vergleicht, ein Verständnis praktischer Fragen einfordert und zugleich der kunsthistorischen Begrifflichkeit Autonomie zugesteht.

Wölfflins Wirkung indessen ging weit über den Umkreis seines Katheders hinaus. Er war in Berlin öffentliche Autorität und mischte sich in kulturpolitische Kontroversen ein. Er ließ sich, trotz Drängens, nicht für die engstirnigen kaiserlichen Kunstpräferenzen instrumentalisieren. Sein Einsatz für die Verleihung der Ehrendoktorwürde an Max Liebermann blieb glücklich, was als einer der Gründe genannt wird, weswegen er sich letztlich nach München wandte. In jenem Zeitungsartikel mit der Überschrift »Warum Wölfflin geht« wird er nicht zufällig mit Tschudi verglichen. Wölfflin war, sicher nicht so exponiert wie der große Museumsmann, auch sensibler Zeitgenosse der Kunst. Er solidarisierte sich mit diesem in der hässlichen »Tschudi-Affäre«, mit der die preußische Kunstpolitik den Versuch unternahm, sich der Moderne entgegenzustellen und das Terrain der Kunst nationalistisch zu reglementieren.²⁶

Der anonyme Kommentator im Berliner Tageblatt vermerkt, dass Berlin Grund zur Klage habe und München Grund zum Jubeln, die beiden Kunsthistoriker gewonnen zu haben. Auch für Wölfflin war die Tatsache, Tschudi in Bayern zu wissen, ein gewichtiger Grund für seinen Wechsel, um so betroffener zeigte er sich von dessen Tod 1911: »Ich stehe unter dem Eindruck des Todes von Tschudi. Er war einer der ausgezeichnetsten Menschen, die ich je kennen gelernt habe. Er hat sich noch sehr um mein Kommen nach München bemüht, und durch seinen Hingang fällt ein bedeutender Factor in der Münchner Rechnung für mich aus.«²⁷ Als sich Wölfflin dann schließlich doch zum Wechsel entschließt und seine Nachfolge geregelt ist, heißt er Goldschmidt, gerade die Unterschiede respektvoll betonend, willkommen.²⁸

Wölfflins letztlich nie vollzogenen Abschiede von der Kunstgeschichte finden ihre Fortsetzung in München. Befahl er sich noch 1909 im Berliner Tagebuch: »Abgehn! eine neue Form des Gelehrten darstellen.«²⁹, so heißt es 1924 in München:

»(...) den Kreis der individuellen Bildung möchte ich wohl schließen, aber auch nach Möglichkeit vertiefen, und das ist nun das Allerhinterste, von dem ich den Vorhang wegziehe: austreten aus der eigentlichen Fachwissenschaft. Ja, das habe ich mir vorgenommen: man

26 »Lieber Herr von Tschudi, nachdem Ihre Affäre öffentlich geworden ist, gibt es keinen Grund mehr, mir Ihnen gegenüber Schweigen aufzuerlegen: was Ihnen persönlich angetan wird, ist unerhört, und ich hoffe nur, daß sich in irgend einer Form die Gelegenheit finden läßt, coram populo Stellung zu nehmen. Das Schlimmere aber ist, daß keine Demonstration im Stande sein wird, den drohenden Ruin der Sache aufzuhalten. Ihr aufrichtig ergebener H. W.« Wölfflin 1984, S. 226.

27 Zit. n. Warburg 1997, S. 55.

28 »Lieber Freund und College, zu meiner großen Freude bringt Ihre heutige Karte die Bestätigung, daß mein Lehrstuhl in Ihre Hände übergeht. So kann ich ruhig von Berlin scheiden. Was mir die Entscheidung für München bis zum letzten Moment schwer gemacht hat, war doch sehr stark das Gefühl einer Verpflichtung der Stelle gegenüber, die mir vor zehn Jahren das Vertrauen geschenkt hat. Nun weiß ich, daß die Universität keinen Schaden erleiden wird, gerade weil wir sehr verschiedene Kunsthistoriker sind. Indem ich Ihnen ein herzliches »Glückauf« zurufe, füge ich bei, daß es schon etwas sehr Schönes ist, an dieser noblen Universität zu lehren, und daß man damit über viele Miseren Berlins hinwegkommt. Der Ihrige W.« Wölfflin 1984, S. 262.

29 Ebd., S. 234.

braucht ja nicht gerade als Kunsthistoriker zu sterben. Ich habe das Bedürfnis, in einem allgemeineren, humaneren Sinne mich auszubilden. Ob dabei Bücher noch herauskommen oder nicht, betrachte ich durchaus als nebensächliche Angelegenheit.«³⁰

Jenes starke gegeneinander Ausspielen von Kunstgeschichte als Fachwissenschaft und gelehrter Humanität beziehungsweise der Anspruch, gerade durch Kunst zu sittlicher Bildung zu führen, bleibt ein Widerspruch – ein notwendig unlösbares Paradox in Wölfflins Vita. Und dieses gilt gleichermaßen für eine seiner zentralen Kategorien, es gilt für sein Konzept des Sehens. »Man ist sich bewusst, dass das Auge so gut wie jedes andere Organ erst ausgebildet werden muss, um ein brauchbares Instrument zu werden, und dass es eine Täuschung ist, zu glauben, mit ein paar gesunden Augen könnte jedermann gleich an allem teilhaben. Die Kunstgeschichte bietet sich als natürliche Vermittlerin an, die Welt sehen zu lernen.«³¹ Das Sehen ist historisch bestimmt, es ist bildungsbedürftig und die Kunstgeschichte liefert das ideale Medium einer Schule des Sehens. Zusammenfassend vermerkt er 1912: »Die Kunst als allgemeines Ausdrucksorgan. Die Aufgabe des Universitätslehrers, nicht einzelne Bilder zu erklären, sondern ein Ideal von der Bedeutung des ›gebildeten Sehens‹ zu geben.«³²

Dabei klingt ein Zweites an: Sehen ist bei Wölfflin – und das zielt bis ins Intime – eine ethische Haltung der Distanznahme. Das Sehen stellt nicht allein eine Erkenntnisweise und ein Problem dar, es kann verstanden werden als Attitüde der sublimierten Stellung, als eine Lebenshaltung, für die er sein künstlerisches Modell im »Grünen Heinrich« von Gottfried Keller findet. So schreibt er am Ende seiner Berliner Zeit an Lotte Warburg:

»Die grandiose Stelle aus dem Grünen Heinrich kam mir in den Sinn, es ist das zentrale Lebensproblem, ob man im Zug mitlaufen will oder sich am Rande hält, mit dem Vorteil, nun das Ganze übersehen zu können. Erinnern Sie sich, wie Keller ausdrücklich dazu sagt, auch das Zusehen und Seinen-Platz-Behaupten verlange einen beträchtlichen Aufwand von Kraft, so daß auch der etwas getan habe, der nicht im Zug marschiert sei. Aber Sie haben Recht, daß man in jungen Jahren sich nicht so leicht in der bloßen Contemplation befriedigt, schon darum nicht, weil man in ein schiefes Verhältnis zur Welt kommt.«³³

Lebensflucht oder Lebensideal des Zusehens, wobei für Wölfflin das »schiefe« Verhältnis aufgehoben ist in der »Augensinnlichkeit« – im Übrigen eines seiner Lieblingsworte. Wölfflins Ethos des Sehens steht in der Tradition der Sinnenhierarchie, es ist als vergeistigte Berührung konzipiert. Die Form privater Entsagung, von der die Quellen versteckt berichten, ist somit ins Ideal nobilitiert. Wölfflin wünscht sich Umarmung ohne Berührung, die der Gipfel an Begegnung ist: »die bequeme und unverbindliche Form des Besuchs mit geschlossenem Briefcouvert«.³⁴ Der Gelehrte als einsamer Junggeselle – ein Männlichkeitskonstrukt, über das Wölfflin mehrfach gnadenlos witzelt. Im Alter vermerkt er zunehmend resignativ: »Morgen (...) werde ich

30 Zit. n. Warburg 1997, S. 27, Anm. 3.

31 Wölfflin 1946, S. 164.

32 Wölfflin 1984, S. 270.

33 Zit. n. Warburg 1997, S. 44.

34 Zit. n. ebd., S. 47.

wieder in Zürich sein und mir dann den ›Sinn meines Lebens‹ überlegen (...): wenn man keine Familie hat und aus Amt und Fach herausgetreten ist, so ist es gar nicht leicht, darauf zu antworten.«³⁵ Kontemplation als Askese zum Leben, dieses Motiv ruft er auch in einem Brief an eine befreundete Schülerin 1916 auf: »Sind wir nicht durch so viele Schicksale durchgegangen, daß wir den Rest des Lebens nicht der Betrachtung widmen sollten? (...) Genug, wenn Sie hören, es sei ein neuer Buddha gekommen, so bin ichs.«³⁶

Die Rolle des Zuschauers bleibt aber nicht auf das Biografische beschränkt, vielmehr bietet sie Wölfflin auch eine Möglichkeit dar, seine Position als Kunsthistoriker zu bestimmen, indem der Betrachtung aktive und schöpferische Impulse zugestanden werden. Daher soll die originale Passage von Keller, auf die sich Wölfflin bezieht, hier ausführlich zitiert werden. Es heißt da:

»Nur die Ruhe in der Bewegung hält die Welt und macht den Mann; die Welt ist innerlich ruhig und still, und so muß es auch der Mann sein, der sie verstehn und als wirkender Teil von ihr sie widerspiegeln will. (...) Dieser ist darum nicht überflüssig oder müßig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen. (...) Auch nicht ohne äußere Tat und Mühe ist das Sehen des ruhig Leidenden, gleichwie der Zuschauer eines Festzuges genug Mühe hat, einen guten Platz zu erringen oder zu behaupten. Dies ist die Erhaltung der Freiheit und Unbescholtenheit unserer Augen.«³⁷

Freiheit und Unbescholtenheit der Augen – was für eine grandiose Devise für einen Kunsthistoriker, der das Produktive an der Wahrnehmung und an der Kunsterfahrung thematisierte! Mögen verschiedene methodische Überlegungen Wölfflins schon sehr bald auch berechtigter Kritik ausgesetzt gewesen sein, hier, in diesem sehr offenen Impuls auf das bildende Sehen, liegen meines Erachtens auch sehr fruchtbare Momente für uns. Zu jener sensiblen Kultur des Augenöffnens zählt aber, darauf insistierte Wölfflin, auch das Augenschließen.

Wölfflin erscheint im Lichte vieler Rezipienten als eine sehr eindeutig bestimmbare Figur: der Formalist, der Klassizist, gar wird er in die Nähe völkischer Kunstgeschichte gerückt. Und doch ist sein System der »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« beispielsweise viel elastischer gedacht, viel offener angelegt als zu vermuten wäre, nimmt man allein seine Apologeten ernst. Wölfflin hat sich selbst in Widersprüchlichkeiten geübt, ihm war Gelenkigkeit nicht nur im Denken ein wesentliches Ziel. Allzu feste Fixierung war ihm ein Graus, in hohem Alter notiert er im Zusammenhang mit neuen Konzepten: »Am Lebensende kann kein System stehn. Jedes System ein trügerischer Abschluß. Möglichkeiten offen lassen nach allen Seiten.«³⁸ Dieser Möglichkeitssinn darf, soll und muss auch Heinrich Wölfflin selbst zugestanden werden!

Als Abschluss dieser Skizze soll eine Abschiedsfloskel des jungen Wölfflin fungieren, die er in einem Brief an die Großmutter von 1882 verwandte: »Allseits beste Grüße. Ich stürze mich in den dunklen, unerforschlichen Abgrund der Wissenschaft.«³⁹

35 Wölfflin 1984, S. 416.

36 Ebd., S. 316.

37 Keller zit. n. Warburg 1997, S. 44, Fn. 2.

38 Wölfflin 1984, S. 470.

39 Ebd., S. 7.

Literatur

- Gantner, Joseph: Heinrich Wölfflins Basler Jahre und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft. In: Gestalten und Probleme aus der Geschichte der Universität Basel. Basel 1960 (Rektorsprogramm der Universität, 1960), S. 79–97.
- Jedlicka, Gotthart: Wege zum Kunstwerk, Begegnungen mit Kunst und Künstlern. München 1960.
- Landsberger, Franz: Heinrich Wölfflin. Berlin 1924.
- Lurz, Meinhold: Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie. Worms 1981 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Hg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg, N. F. Bd. 14).
- Schulze, Elke: »Einführung in die Kunst des Zeichnens zum Zweck bewußten Sehens.« Das Lektorat akademisches Zeichnen an der Friedrich-Wilhelms-Universität. In: Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele: Jahrbuch für Universitätsgeschichte. Bd. 5: Universität und Kunst. Stuttgart 2002, S. 51–67.
- Schulze, Elke: Il disegno: strumento e linguaggio della visione scientifica. In: Annali della Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami) 3 (2007), S. 165–200.
- Sears, Elizabeth: Eye Training: Goldschmidt/Wölfflin. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 275–294.
- Stettler, Michael: Über Heinrich Wölfflin. Bern 1970.
- Warburg, Lotte: »Etwas für die Phantasie«. Heinrich Wölfflins Briefwechsel mit »Züs Colonna«. Mit Erinnerungen und Erzählprosa von Lotte Warburg. Hg. von Heidi M. Müller, mit einem Essay von Peter G. Meyer-Viol. München 1997.
- Wölfflin, Heinrich: Kleine Schriften. Hg. von Joseph Gantner. Basel 1946.
- Wölfflin, Heinrich: Autobiographie, Tagebücher und Briefe. Hg. von Joseph Gantner. 2., erweiterte Aufl. Basel und Stuttgart 1984.

Abbildungsnachweis

Aus dem Nachlass Lotte Warburgs, mit freundlicher Genehmigung von Peter Meyer-Viol, Lanaken.